ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

11

Ρουσσώ

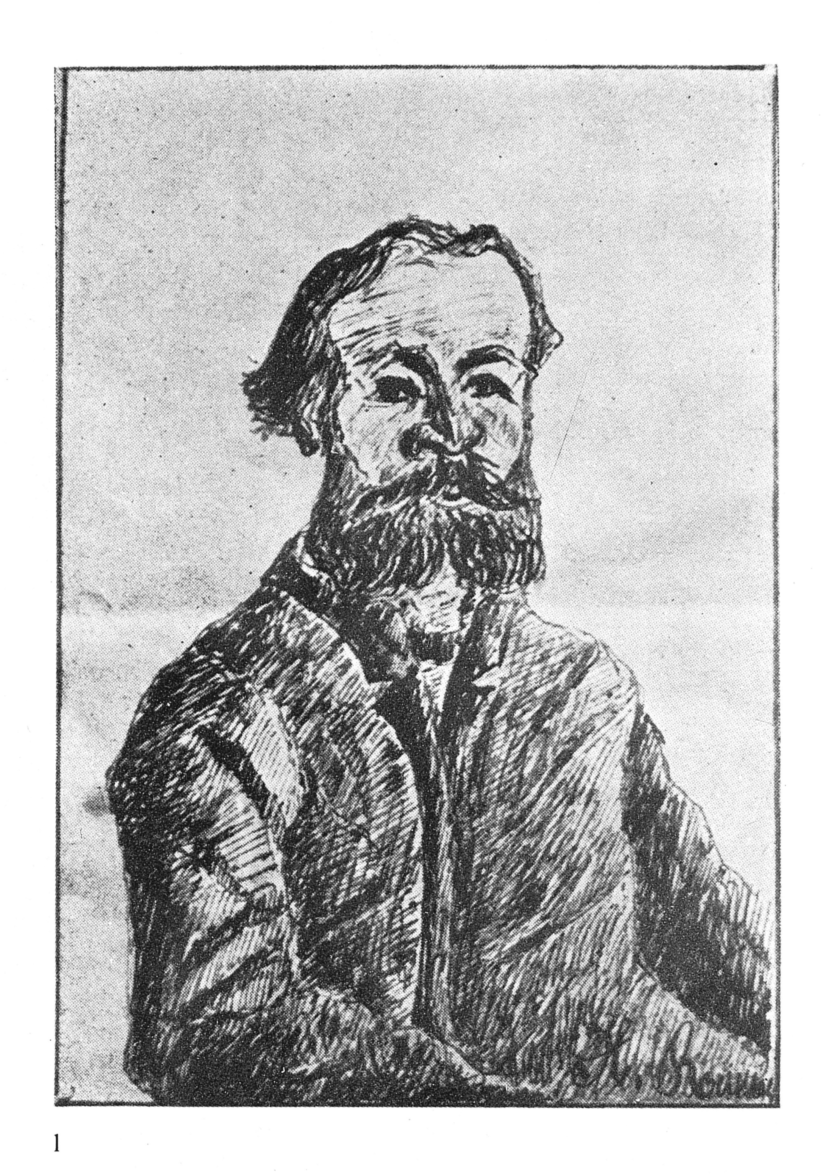


FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Henri Rousseau

Ο ΑΝΡΙ ΡΟΥΣΣΩ, ὁ γνωστὸς σὰν «Τελώνης» («Ντουανιέ»), γεννήθηκε στὸ Λαβὰλ στὶς 20 Μαΐου 1844. Ὁ πατέρας του ἦταν λευκοσιδηρουργός. Ὁ προππάπος του, συνταγματάρχης τῆς Αὐτοκρατορίας καὶ στρατιωτικὸς κυβερνήτης τῆς Σελεστά, εἶχε ἀσκήσει τὰ διοικητικά του καθήκοντα μὲ μεγάλη σχολαστικότητα. Ἀρκετὰ χρόνια ὁ Ρουσσὼ θ' ἀκολουθήση τὶς σπουδές του στὸ λύκειο, κάνοντας παράλληλα καὶ μαθήματα βιολιοῦ. Πραγματικὸ ἐνδιαφέρον δὲν ἔχει παρὰ γιὰ τὴν ποίηση καὶ τὴ μουσική. Τὰ λευκοσιδηρικὰ ἐλάχιστα τὸν ἐνδιαφέρουν. Μ' ὅλο ποὺ ἔχει ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὴ στρατιωτικὴ θητεία, κατατάσσεται στὸ στρατὸ καὶ στὰ 1864 γίνεται κλαρινετίστας. Στὴ διάρκεια τῆς θητείας του φαίνεται πὼς πῆγε στὸ Μεξικὸ μὲ τὴν ἀκολουθία τοῦ Μαξιμιλιανοῦ. Ἀπὸ τὸ πολυθρύλητο αὐτὸ ταξίδι δὲ βρέθηκε ποτὲ κανένα ἴχνος, παρὰ μόνο στὰ θέματα ὁρισμένων του πινάκων. Ὁ Ἀπολλιναίρ, ποὺ εἶχε διαδώσει τὴν πληροφορία, μιλᾶ ἐπίσης καὶ γι' ἀνδραγαθίες τοῦ Ρουσσὼ στὸν πόλεμο τοῦ 1870. Ὁπωσδήποτε ὁ Ρουσσὼ βρίσκεται στὸ Παρίσι στὰ 1869. Παντρεύεται τότε τὴν Κλεμὰνς Μπουατάρ, μὲ τὴν ὁποία θ' ἀποκτήση ἐννιὰ παιδιὰ — μιὰ κόρη μόνο θὰ ἐπιζήση. Τὴν ἐποχὴ τοῦ γάμου του ἐργάζεται σ' ἕνα δικαστικὸ κλητήρα· ἀργότερα, τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1871, βρίσκει μιὰ θέση στὸ Δημοτικὸ Φόρο τοῦ Παρισιοῦ σὰν ὑπάλληλος δευτέρας τάξεως («τελώνης», ὅπως ἔλεγε ὁ ἴδιος): εἰσπράττει τὸ φόρο καὶ χορηγεῖ τὴ λεγόμενη «ἄδεια». Ὅσο γιὰ τὴν καλλιτεχνική του δραστηριότητα, θ' ἀναφέρη συχνὰ μ' εὐγνωμοσύνη τὸ διευθυντὴ τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τῆς Λυών, τὸν Κλεμάν, ποὺ τὸν ἐνεθάρρυνε καὶ φρόντισε νὰ τοῦ ἐξασφαλίση ἕνα βραβεῖο — πάντα ὁ Ρουσσὼ κολακεύεται ἀπ' τὶς διακρίσεις. Στὰ 1884 ζητᾶ μιὰ ἄδεια ἀντιγραφέως γιὰ τὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ δηλώνει πὼς ἄρχισε νὰ ζωγραφίζη. Κατὰ τὸν Βίλχελμ Οὕντε, ἐκθέτει γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1884 στοὺς Ἀνεξάρτητους. Τὸν ἑπόμενο χρόνο ἀπέχει, ἀλλὰ ἐκθέτει πάλι στὰ 1886, καὶ τακτικὰ ἀπὸ τότε ὡς τὰ 1910. Στὸν κύκλο τῶν Ἀνεξάρτητων τὸν εἰσήγαγαν ὁ Σινιὰκ καὶ ὁ Λύς. Θὰ πάρη μέρος ἐπίσης στὸ Φθινοπωρινὸ

Ἕνας ἰδιοφυὴς «τελώνης»



1

Σαλὸν ἀπὸ τὰ 1903 ὣς τὰ 1908. Τὸν προσέχει ὁ Πισσαρρὸ καὶ τὸν συστήνει στὸν Γουσταῦο Κάν. Στὰ 1886 ὁ Ρουσσὼ παρουσιάζει στὴ Φιλολογικὴ καὶ Μουσικὴ Ἀκαδημία τῆς Γαλλίας ἕνα βάλς, τὸ «Κλεμάνς», ποὺ παίρνει τιμητικὸ δίπλωμα.

Στὰ 1888 ἡ γυναίκα του Κλεμὰνς πεθαίνει, ἀλλὰ ἡ μνήμη της θὰ μείνη ἱερή. Ὁ Βαλλοττὸν γράφει στὰ 1891 ἕνα ἄρθρο γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ρουσσὼ στὴν «Ἐφημερίδα τῆς Λωζάννης». Στὰ 1893, σαρανταεννιὰ χρόνων, ὁ Ρουσσὼ ἐγκαταλείπει τὴ διοίκηση καὶ παίρνει σύνταξη 600 φράγκα τὸ χρόνο. Γιὰ νὰ καλυτερέψη τὸ εἰσόδημά του παραδίδει μαθήματα σολφὲζ καὶ βιολιοῦ. Ὁ Ἀλφρὲ Ζαρρύ, ποὺ κατάγεται κι αὐτὸς ἀπ' τὸ Λαβάλ, τὸν συναντᾶ στὰ 1893 καὶ γράφει γι' αὐτὸν στὴν «Τέχνη τῶν Γραμμάτων». Ὁ Ρουσσὼ κάνει τὸ πορτραῖτο του, ἀλλὰ ὁ Ζαρρὺ τὸ καταστρέφει: ὁ συγγραφέας τοῦ «Βασιλιᾶ Ὑμπὺ» δὲν ἔτρεφε μεγάλη ἐκτίμηση γιὰ τὰ ἔργα τέχνης. Στὴ «Λευκὴ Ἐπιθεώρηση» ὁ Νατανσόν, διστακτικὸς στὴν ἀρχὴ (ἀποκαλεῖ τοὺς Ἀνεξάρτητους κύκλο «ἄκακων μανιακῶν»), υἱοθετεῖ τελικὰ γιὰ τὸν Ρουσσὼ τὸν ὅρο «πριμιτίφ» (πρωτόγονος), ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τοῦ Ζαρρύ.

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὁ Ρουσσὼ κάνει νέα σχέδια γάμου καὶ μηχανεύεται πῶς θὰ κερδίση χρήματα. Στὰ 1898 συμμετέχει σ' ἕνα διαγωνισμὸ ποὺ ὀργάνωσε ὁ δῆμος, παρουσιάζοντας τοπία ἀπ' τὰ περίχωρα τῆς Βενσέν: ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ ὅμως τοῦ εἶναι ἐχθρική. Ὁ Ρουσσὼ γράφει στὸ Συνδικάτο τοῦ Λαβάλ, μὲ τὴν πρόθεση νὰ πουλήση στὴ γενέτειρά του τὴν Κοιμισμένη Τσιγγάνα, *ἀλλὰ χωρὶς ἐπιτυχία. Συνθέτει ἕνα μελόδραμα, τὴν «Ἐκδίκηση μιᾶς Ρωσίδας ὀρφανῆς». Τὸ ἔργο του δὲν ἀνεβάζεται παρὰ μόνο τὸ χειμώνα τοῦ 1966. Παντρεύεται γιὰ δεύτερη φορὰ τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1899 τὴ Ροζαλία Νουρύ, χήρα κάποιου Τενσορέ, ποὺ θὰ τὸν ζωγραφίση ὁ Ρουσσὼ σὰν πτῶμα ποὺ τὸ κατασπαράζει ἕνα κοράκι στὸν πίνακα ὁ* Πόλεμος *(τὸν ἀπεχθανόταν).*

Στὰ 1899 καὶ 1900 δὲν ἐκθέτει στοὺς Ἀνεξάρτητους, γιατὶ εἶναι μέλος τῆς Ἐπιτροπῆς, μαζὶ μὲ τὸν Σεζὰν καὶ τὸν Σινιάκ. Ἡ δεύτερη γυναίκα του πεθαίνει στὰ 1903. Ἀρχίζει τώρα μιὰ ζωὴ μοναχική, ποὺ θὰ τὴν κάνουν θρυλικὴ οἱ μαρτυρίες τοῦ Ἀπολλιναὶρ καὶ τῶν κυβιστῶν φίλων του. Στὰ 1906 ἡ «Αἰσθητικὴ Ἀνανέωση» μιλᾶ γιὰ «ἀπατεῶνες σὰν τὸν Ματὶς καὶ γιὰ ἀφελεῖς (ναΐφ) σὰν τὸν Ρουσσώ». Τὰ χρόνια αὐτὰ θράσος καὶ παραλογισμὸς συγχέονται: ἐξαιτίας κάποιου κατεργάρη ποὺ ἐκμεταλλεύεται τὴν καλοπιστία του, παραλίγο νὰ τελειώση ὁ Ρουσσὼ τὶς μέρες του στὴ φυλακή. Εἶναι γνωστὴ ἡ φράση, διάσημη πιά, ποὺ ἀπευθύνει στὸν Πικάσσο: «Εἴμαστε οἱ δυὸ μεγαλύτεροι ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς μας, ἐσὺ στὸ αἰγυπτιακὸ εἶδος κι ἐγὼ στὸ μοντέρνο». Ἡ ἐρωτική του τέλος περιπέτεια μὲ τὴν «κακούργα Λεονί», πλούσια σὲ κωμικὰ ἐπεισόδια, ἀλλὰ ἀληθινὴ πηγὴ βασάνων, δὲν ἀποκλείεται νὰ συνετέλεσε στὴν ἐπίσπευση τοῦ θανάτου του, στὶς 2 Σεπτεμβρίου 1910. Γνώρισε τὴν προστασία καὶ τὸ θαυμασμὸ τοῦ

Πικάσσο, τοῦ 'Απολλιναίρ, τοῦ Ρομπὲρ Ντελωναί, τοῦ κριτικοῦ Βίλχελμ Οὔντε.

Οἱ «Μουσικὲς Συγκεντρώσεις» τοῦ Ρουσσὼ συγκέντρωναν πολὺ κόσμο. Πήγαιναν ἐκεῖ ὁ 'Απολλιναίρ, ὁ Πικάσσο, ὁ Μὰξ Ζακόμπ, ὁ Μπράκ, ὁ 'Αντρὲ Σαλμόν, ἡ Μαρὶ Λωρανσέν, ὁ Ρομπὲρ καὶ ἡ Σόνια Ντελωναὶ κι ἕνα σωρὸ ἄλλοι. 'Ο νέος 'Αμερικανὸς ζωγράφος Μὰξ Βέμπερ ἐξάλλου ὀργάνωσε ἐκθέσεις πινάκων τοῦ Ρουσσὼ στὶς 'Ηνωμένες Πολιτεῖες, τὴν πρώτη στὰ 1910 στὴ Νέα 'Υόρκη, εὐθὺς μετὰ τὸ θάνατο τοῦ καλλιτέχνη. 'Ο 'Αρντέγκο Σόφφιτσι θαύμαζε τὸν Ρουσσὼ καὶ τὸν βοήθησε πραγματικὰ ἀγοράζοντας πίνακές του καὶ προμηθεύοντάς του πελάτες. 'Έγραψε στὴ «Φωνὴ» ἕνα ἄρθρο, ὅπου, χωρὶς καμιὰ ἐπιφύλαξη γιὰ τὴ θαυμαστὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τοῦ Ρουσσώ, τὸν παραλλήλιζε μὲ τὸν Πάολο Οὐτσέλλο. Στὸν τάφο τοῦ Ρουσσώ, στὴν ἐπιτύμβια πλάκα, ὁ γλύπτης Μπρανκοὐζι χάραξε τὸ στίχο τοῦ 'Απολλιναίρ: «Εὐγενικὲ Ρουσσώ, μᾶς ἀκοῦς...»

'Ο «νέος εἰκονογράφος» τοῦ Ζαρρύ, ὁ «εὐγενικὸς Ρουσσὼ» τοῦ 'Απολλιναίρ.

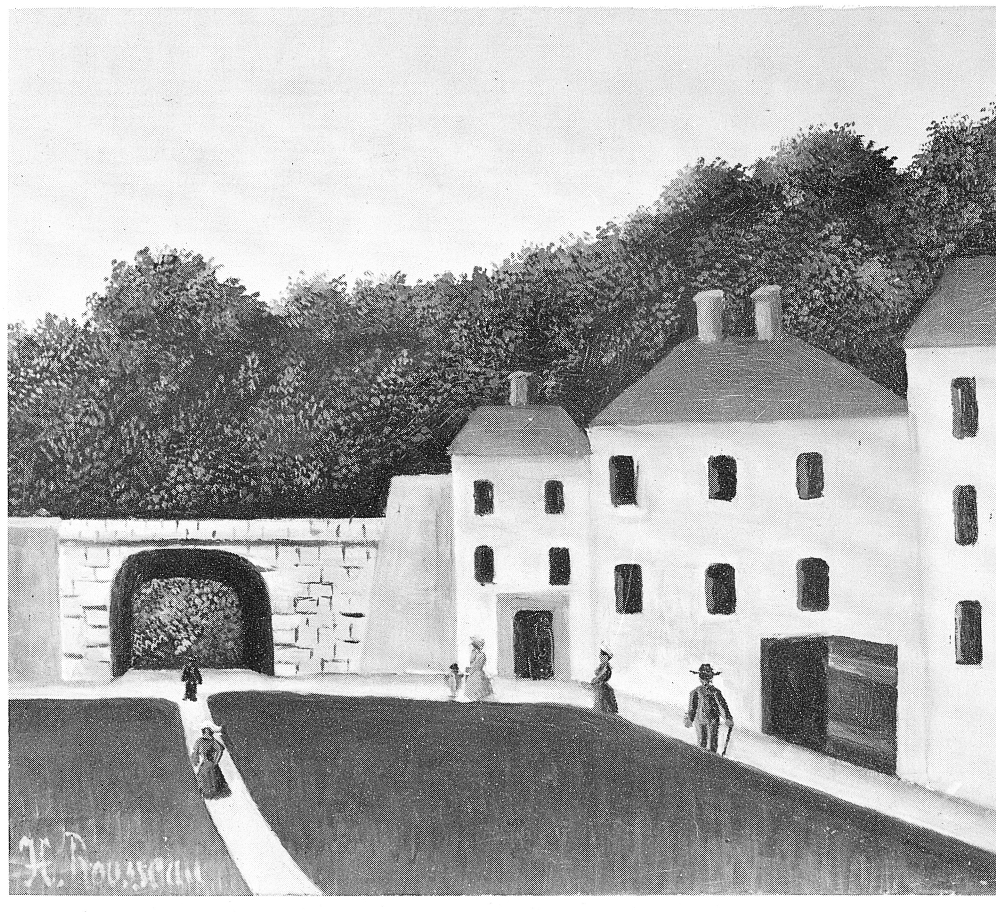
C. LONZI

Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ τοῦ 'Ανρὶ Ρουσσὼ στὸ δεύτερο μισὸτ οῦ 19ου αἰώνα εἶναι ἕνα φαινόμενο ἀπροσδόκητο, γιὰ τὸ ὁποῖο ἡ κριτικὴ ἄλλην ἐξήγηση δὲ βρῆκε παρὰ τὸν αὐθορμητισμὸ τοῦ πρωτόγονου, ἐπαναλαμβάνοντας ἔτσι μὲ ἀρκετὰ διφορούμενο τρόπο τὸν ὁρισμὸ τοῦ Ζαρρύ. Τὸ γεγονὸς εἶναι πὼς ἡ τέχνη τοῦ Ρουσσώ, χωρὶς τὴν ἐγγύηση μιᾶς ἱστορικῆς συνέχειας, παρουσιάζεται ἀποκλειστικὰ μέσα ἀπὸ εἰκόνες ποὺ ἀποκαλύπτουν τὴν ψυχικὴ ἐνέργεια τοῦ ἀτόμου στὶς σχέσεις του μὲ τὸν κόσμο: μιὰ παρουσία καμωμένη ἀπὸ μυστήριο καὶ βεβαιότητα, ἡ «κοσμικὴ συνείδηση» τῆς ὑπάρξεως.

Χωρὶς νὰ ἔχη τὴν καλλιτεχνικὴ ἀγωγὴ τοῦ 'Οντιλὸν Ρεντὸν — ποὺ ἦταν, καὶ ὄχι τυχαῖα, ἕνας ἀπ' τοὺς πρώτους ποὺ ἐνδιαφέρθηκαν γι' αὐτὸν — ὁ Ρουσσώ, ἀντίθετα μὲ τοὺς σύγχρονούς του ἐμπρεσιονιστές, βλέπει στὴν τέχνη τὴν ἐλεύθερη ἐκδήλωση τοῦ φανταστικοῦ ποὺ εἶναι ἀδιάκοπα παρὸν στὴ συνείδηση.

ΣΤΑ 1885, ὅταν ἐκθέτει τὰ πρῶτα του ἔργα, γεννιοῦνται νέα ρεύματα, ἀναβιώσεις τοῦ 'Εμπρεσιονισμοῦ, ποὺ ὡστόσο εἶναι ἀντίθετες μ' αὐτόν. Ξαφνικὰ ὁ Σινιὰκ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ ἔργο *'Ένας 'Ιταλικὸς χορός*. Εἶναι ἡ ἐποχὴ τοῦ Νεοεμπρεσιονισμοῦ, ποὺ τείνει στὴν ἐπιστημονικὴ συστηματοποίηση τῆς «αἰσθήσεως» κι ἐλευθερώνει τὸ ρυθμὸ τοῦ πίνακα ἀπὸ τὸ ρεαλιστικό του ὑποστήριγμα. 'Έτσι ὁ Ρουσσώ, ἀπὸ τὰ πρῶτα του βήματα, σχετίζεται μὲ τοὺς νεοεμπρεσιονιστές, κι αὐτὸ ἀναμφίβολα θὰ πρέπη νὰ ἐπηρέασε ἀποφασιστικὰ τὴν ἐξέλιξή του, βάζοντας κάποιο φραγμὸ στὴν ἔκφραση τῆς ἀφέλειάς του. Παρατηροῦμε πὼς τὰ πρῶτα χρόνια τὸ ἀνέκδοτο εἶχε ἀκόμα ἕνα σχετικὸ βάρος στὴν παράσταση τῶν τοπίων καὶ στὶς ἐρωτικὲς συναντήσεις μέσα στὰ δάση. Σ' ἕναν πίνακα, ὅπως ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ 1889 - 1890, *'Εγώ, πορτραῖτο-τοπίο*, τὸ παιχνίδι τῶν ὁριζόντιων καὶ κατακόρυφων ἐπιπέδων ἀποκαλύπτει τὴν ἐπίδραση τοῦ Σερὰ καὶ τοῦ Σινιὰκ καὶ μαρτυρεῖ μιὰν ἀναπάντεχη ρήξη μὲ τὰ συμβολικὰ καὶ φανταστικὰ θέματα ποὺ ζωγράφιζε ὡς τότε.

Στὰ ἑπόμενα ἔργα ὁ Ρουσσὼ φαίνεται λιγότερο δεμένος μὲ τὸ ὕφος τῶν ἄλλων ζωγράφων· ἀνακαλύπτει σιγὰ σιγὰ θέματα πιὸ σύμφωνα μὲ τὸ φυσικὸ ρεῦμα τῆς φαντασίας του. 'Ήδη στὸ πορτραῖτο τῆς πρώτης γυναίκας τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ τὸ ζωγράφισε κι αὐτὸ στὰ 1890, ἡ περίπλοκη φυλλωσιά, ποὺ θὰ εἶναι πάντα ἕνα ἀπὸ τὰ ἀγαπημένα του θέματα, πλαισιώνει τὸ πρόσωπο μὲ στοιχεῖα ἐπάλληλα καὶ διάχυτα. 'Ο πρῶτος ἐξωτικός του πίνακας, *Καταιγίδα στὴ ζούγκλα*, ποὺ ἐκτίθεται στὰ 1891, δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς ἡ ἀνακάλυψη τῆς τροπικῆς βλαστήσεως τὸν βοήθησε νὰ βρῆ μιὰ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὴ φαντασία του καὶ τὴν πραγματικότητα καὶ φανερώνει τὰ συνθετικά του χαρίσματα. 'Αντίθετα μὲ τὴν κάπως σκόπιμη αὐστηρότητα τῶν νεοεμπρεσιονιστικῶν πινάκων, τὸ ὕφος τοῦ Ρουσσὼ ἀναπτύσσεται αὐθόρμητα. Στὰ *'Εκατόχρονα τῆς 'Ανεξαρτησίας* (1892) οἱ σημαίες μὲ τὶς παράλληλες ρίγες, τὸ φύλλωμα ποὺ προβάλλεται στὸν οὐρανό, ἡ ἐπάλληλη διάταξη τῶν προσώπων κάνουν αὐτὴ τὴ δοκιμὴ ὕφους μιὰ γνήσια ἔκφραση τῆς ζωικῆς ὁρμῆς,



2

ὅπως τὴ βλέπομε σὲ μερικὲς ἀφρικανικὲς δημιουργίες. Στὸν *Πόλεμο* πάλι (1894), γιὰ νὰ παραστήσῃ τὸ θέμα ποὺ διάλεξε, υἱοθετεῖ ἕναν τυπικὸ ρυθμὸ ἀνάλογο μὲ τὸ ρυθμὸ τῶν μαχῶν τοῦ Πάολο Οὐτσέλλο. Ὁ Ζαρρὺ διακρίνει αὐτὴ τὴν ὁμοιότητα μὲ τὴν τέχνη τοῦ 15ου αἰώνα καὶ ἀναφέρει σχετικά, κάπως ἐπιπόλαια εἶν' ἀλήθεια, τὸ ὄνομα τοῦ Μέμλινγκ. Ὁ χαρακτηρισμὸς «νέος εἰκονογράφος» ποὺ δίνει στὸν Ρουσσὼ εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ σωστοὺς ποὺ διατυπώθηκαν ποτέ.

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ καὶ ἀπόλυτη, ἡ φαντασία τοῦ Ρουσσὼ ἀνταποκρίνεται στὶς παρορμήσεις τοῦ ἀσυνείδητου, ἀλλὰ μὲ τρόπο ὁλότελα διαφορετικὸ ἀπ' ὅ,τι στοὺς συγχρόνους του κι ἰδιαίτερα τοὺς σουρρεαλιστές. Ἐκεῖ ἔγκειται ἡ ἀληθινὴ καινοτομία του.

Ὁ Ρουσσὼ βρίσκεται πραγματικὰ στοὺς ἀντίποδες τοῦ ἀτόμου ποὺ παλεύει ἀνάμεσα στὴ λογικὴ καὶ τὸ ὑποσυνείδητο, τοῦ ἀτόμου ποὺ ἡ διχασμένη του ψυχολογία ἔχει γίνει τὸ πρότυπο τοῦ σύγχρονου πολιτισμοῦ· ὅπως ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος, αἰσθάνεται τὴ συμμετοχή του στὸν κόσμο μ' ἕνα ἄνοιγμα πέρα γιὰ πέρα ἀδιαφοροποίητο, ὅπου πραγματικὸ καὶ ὑπερφυσικὸ συγχέονται. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, ὁ χαρακτηρισμὸς «πρωτόγονος» ποὺ τοῦ ἀπέδωσαν παίρνει τὴν ἀκριβέστερη ἀξία του. Οἱ εἰκόνες του, ποτισμένες μ' ἕνα εἶδος μαγικὸ ὑγρό, μαρτυροῦν κάτι τελείως ἀσυνήθιστο καὶ γιὰ τὴν ἐποχή του καὶ γιὰ τὴ δική μας: τὴν ψυχική του ἑνότητα. Καμιὰ σχέση λοιπὸν μὲ τοὺς «ναΐφ» ἐκείνους ποὺ στὴ συνέχεια ἔγιναν τῆς μόδας μὰ ποὺ ἡ τέχνη τους, μὴ ἔχοντας σημαντικὲς συναρτήσεις, συνιστᾶ ἕναν περιορισμένο πολιτιστικὸ τομέα. Ἡ ἔνταξη τοῦ Ρουσσὼ στὴν κοινωνία, ἡ συμμετοχή του στὴν οὐσία τοῦ κόσμου συνεπάγονται μιὰ ἀφύπνιση τῆς συνειδήσεως.

Ἡ παράξενη μυθομανία του παίζει λοιπὸν σημαντικὸ ρόλο στὸ πῶς βλέπει τὸν κόσμο: δὲ βλέπει τὴν πραγματικότητα καὶ τὴ φαντασία σὰ δυὸ ἀντιφατικὲς ὀντότητες, ἀλλὰ μᾶλλον σὰν τοὺς σύστοιχους ὅρους μιᾶς συγκεκριμένης κατάστασης. Πρέπει ἐπίσης ν' ἀποδώσωμε στὴν ἀπουσία κριτικοῦ πνεύματος τὴν ἐπιμονὴ μὲ τὴν ὁποία καλλιέργησε τὸ μύθο τοῦ πολιτιστικοῦ θεσμοῦ. Ὡστόσο δὲν ἔχει τίποτα ἀπ' τὴν ἐπιθετικότητα ποὺ θὰ ἐκδηλώσουν οἱ σουρρεαλιστές: ὁ Ρουσσώ, ἀποτυγχάνοντας στὴν προσπάθειά του νὰ ἐνταχθῇ στὸν κόσμο τῆς πραγματικότητας, ἀντιδρᾶ χωρὶς ἴχνος διανοητικῆς ἐνέργειας, βάζοντας σὲ κίνηση ἕνα μηχανισμὸ καθαρὰ ψυχικό: ἀφήνει ἐλεύθερες τὶς ἀντίρροπες φαντασιώσεις ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ τοῦ χαρίσουν μιὰν ἰσορροπία.

Γι' αὐτὸ κι οἱ παραστάσεις του φαίνονται δεμένες στὴν ἴδια τὴ δομὴ τῆς φαντασίας, σὰν προικισμένες μ' ἕναν ἐγγενῆ ψυχολογικὸ χαρακτήρα. Τὸ μεγάλο κενὸ ὅπου αἰωρεῖται ἡ μορφὴ τῆς *Κοιμισμένης Τσιγγάνας* καί, ἀκόμα πιὸ περίεργα, τὸ *Παιδὶ στοὺς Βράχους* (ἔργα καὶ τὰ δυὸ τοῦ 1897), δίνει μιὰν ἐντύπωση δυναμικὴ καὶ ὀνειρικὴ συνάμα ποὺ ἀνάγει τὶς σκηνὲς αὐτὲς σ' ἕνα εἶδος παραισθησιακῆς πραγματικότητας.

Η ΑΠΟΛΥΤΗ ἀξία ποὺ ἀποδίδει ὁ Ρουσσὼ στὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα καθρεφτίζεται στὸ χαρακτήρα τοῦ ἔργου του. Οἱ πίνακές του, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ ἔχουν σὰ μαρτυρίες τῆς ἐποχῆς, προδίδουν μιὰν ἀδιάφθορη πραγματικότητα. Ἡ ἐπιφάνεια τῶν πινάκων του δὲν παρουσιάζει ποτὲ τὸν προσωρινὸ ἐκεῖνο χαρακτήρα ποὺ βλέπομε σὲ πολλοὺς ἐμπρεσιονιστικοὺς πίνακες καὶ ποὺ ἴσως εἶναι ἀναπόσπαστος ἀπὸ τὴν ποιητική τους φύση. Καὶ ὁ Σεζὰν ἀντέδρασε σ' αὐτὸν τὸ χαρακτήρα καὶ ὑποστήριξε τὴν παράδοση τῆς συμβολικῆς ἰδέας. Ἀπὸ μιὰν ἄποψη ὁ Ρουσσὼ προχωρεῖ περισσότερο: οἱ δεσμοί του μὲ τὶς ἄμεσες ἀνάγκες τῆς ζωῆς τὸν κάνουν νὰ ξεπεράσῃ τὰ καθαρὰ κι ἁπλὰ καλλιτεχνικὰ πλαίσια, ὅπου τόσο συχνὰ περιορίζονται τὰ σύγχρονα ἔργα. Τὴ δραστηριότητα τοῦ ζωγράφου τὴ βλέπει λίγο ὅπως ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος, ποὺ παραδίνεται στὴ μαγεία καὶ ἐπικαλεῖται τὶς ἀπόκρυφες δυνάμεις. Ἐρευνώντας τὶς μαρτυρίες ποὺ ὑπάρχουν γι' αὐτόν, ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση πὼς εἰσδύει στὸ παράξενο καὶ εἰδικὸ βάθος τῆς προσωπικότητάς του, ποὺ εἶναι ἀποφασισμένη νὰ μὴν ὑποστῇ τοὺς ἀντίκτυπους τοῦ σκεπτικισμοῦ, ἔστω κι ἂν εἶναι δικαιολογημένος. Ὅπως ξέρομε, πίστευε στὰ πνεύματα, ἢ μᾶλλον ζοῦσε συντροφιὰ μ' αὐτά: εἶχε τὴν πεποίθηση πὼς ἡ πρώτη του γυναίκα, καὶ νεκρή, τὸν παρακολουθοῦσε στὴ δουλειά του καὶ κάποτε κάποτε μάλιστα ὁδηγοῦσε τὸ χέρι του.

ΟΙ ΠΡΟΣΩΠΙΚΕΣ αὐτὲς ἐντυπώσεις δὲν τὸν ἐμπόδιζαν ὡστόσο νὰ μένη πιστὸς στὶς ἱστορικὲς παραδόσεις τῆς χώρας του, μὲ ἀπόψεις τόσο πολυσύνθετες ποὺ μᾶς κάνουν νὰ σκεφτόμαστε πὼς στὴ Γαλλία, ἰδιαίτερα στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα, σὲ μιὰ κοινωνία μὲ ἰσχυροὺς ταξικοὺς διαχωρισμούς, καὶ οἱ πιὸ φιλελεύθερες ἀπαιτήσεις ταυτίζονταν ἀκόμα μὲ ἀξίες παραδοσιακές. Ἂς θυμηθοῦμε τὸν τελετουργικὸ χαρακτήρα τῶν χρονικῶν τῆς οἰκιακῆς ζωῆς τοῦ Παρισιοῦ ποὺ μᾶς ἄφησαν ὁ Μποννὰρ καὶ ὁ Βυγιάρ. Ἂς θυμηθοῦμε τὸ μυστικισμὸ ποὺ ξαναβρίσκει κάπως ὁ Γκωγκὲν στὴν Ταϊτή, ἀφοῦ πρῶτα τὸν ἀναζήτησε στὴ Βρετάνη καὶ τὸν ἔθρεψε στὸν κύκλο τοῦ Μαλλαρμέ. Ἂν δὲν ἀναγνωρίσωμε τοὺς κοινωνικοὺς αὐτοὺς θεσμούς, δὲ θὰ μπορέσωμε νὰ καταλάβωμε σωστὰ τὴν *Γκράντ Ζὰτ* ἢ τὸ *Τσίρκο* τοῦ Σερά, οὔτε τὸ θέμα ὁρισμένων ἔργων τοῦ Ζολὰ καὶ τοῦ Ὑσμάν, οὔτε τὸ συμβολισμὸ τοῦ Ζίντ. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, οἱ εἰκόνες ποὺ ζωγράφισε ὁ Ρουσσὼ ἀποκαλύπτουν βέβαια κάτι μοναδικὸ κι ὑποκειμενικό, φαίνονται ὅμως στενὰ δεμένες καὶ μὲ καθορισμένα ἐξωτερικὰ στοιχεῖα. Τὰ πατριωτικὰ θέματα, ὅπως ἡ *Ἀλληγορία τῆς Γαλλικῆς Δημοκρατίας* ἢ *Τὰ Ἑκατόχρονα τῆς Ἀνεξαρτησίας*, εἶναι συμβολικά, καθὼς ἐπίσης κι ἄλλοι πίνακες σ' ἕνα θαυμάσιο ἁπλοϊκὸ ὕφος, ὅπως *Ἡ Ἐλευθερία ἐξορκίζει τοὺς καλλιτέχνες νὰ συμμετάσχουν στὴν 22η ἔκθεση τῶν Ἀνεξαρτήτων*. Ἀλλοῦ ὁ Ρουσσὼ συμμορφώνεται μὲ τὸ λαϊκὸ γοῦστο τοῦ τύπου τῶν εἰκόνων τοῦ Ἐπινάλ. Ὁ κόσμος αὐτὸς εἶναι δικός του, δὲ διανοεῖται κὰν νὰ τὸν ἀλλάξῃ. Στὸ βάθος, ἡ τόση του ἐπιμονὴ στὶς ἐξωτικὲς παραστάσεις ὀφείλεται στὸ ὅτι τὴν ἐποχὴ ἐκείνη οἱ ἀποικιακὲς κατακτήσεις κάνουν τοὺς Γάλλους νὰ ὀνειροπολοῦν. Ὁ Ρουσσὼ ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ λαϊκὴ ἀνάγκη πού, διατυπωμένη κιόλας ἀπ' τὸν Ντελακρουά, τὸν Φλωμπέρ, τὸν Μπωντελαίρ, φανερώνεται καὶ στὸν Γκωγκὲν καὶ θὰ ἐκδηλωθῇ ἐπίσης στὶς *Μαροκινὲς ὀδαλίσκες* τοῦ Ματίς. Ἐκεῖνο ποὺ ξεχωρίζει τὸν Ρουσσὼ εἶναι ὅτι ὁ ἐξωτισμὸς δὲν τὸν ὁδηγεῖ σὲ εἰδικὲς ἐκφράσεις γλώσσας ἢ ὕφους, ἀλλὰ ἀναπτύσσεται σὰ μιὰ ἐξαιρετική του ἱκανότητα νὰ ἐξατομικεύῃ μιὰν εἰκόνα ποὺ γεννήθηκε ἀπὸ τὸ συλλογικὸ ὑποσυνείδητο (ἔκφραση ποὺ τὴ χρησιμοποιεῖ ὁ Γιοὺνγκ γιὰ τὸν Πικάσσο, μὰ ποὺ γιὰ τὸν Ρουσσὼ ἀποκτᾶ μιὰ σημασία λιγότερο πλατιὰ καὶ ἴσως ἀκριβέστερη). Γι' αὐτὸ οἱ πίνακες τοῦ Ρουσσὼ εἶναι εἰκόνες μὲ ἐξαιρετικὴ καθαρότητα, τέτοιες ποὺ μόνο ὁ Ντὲ Κίρικο θὰ μπορέσῃ νὰ δημιουργήσῃ στὸ διάστημα μιᾶς σύντομης φάσεως, τῆς μεταφυσικῆς του περιόδου.

Ἡ φαντασία αὐτὴ εἶναι φαντασία μυθομανοῦς, ἀλλὰ μ' ἕνα μειονέκτημα: σβήνει κάθε διάκριση ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ τὸ μὴ πραγματικό. Στὸν Ρουσσώ, ἡ πιὸ ἀφοπλιστικὴ ἀφέλεια συνταιριάζεται μὲ μιὰν ὀξύτατη πανουργία· τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι τὸν περιέβαλλαν μυστήρια ποὺ καὶ σήμερα ἀκόμα μένουν ἀνεξιχνίαστα. Εἶναι βέβαιο σχεδὸν πὼς δὲν πῆρε ποτὲ μέρος στὴ γαλλικὴ ἀποστολὴ τοῦ Μεξικοῦ (ἡ γνώση του γιὰ τὴν τροπικὴ βλάστηση βγαίνει κατ' εὐθεῖαν ἀπ' τὸ Βοτανικὸ Κῆπο ἢ ἀπὸ περιοδικὰ ὅπως τὸ «Γραφικὸ Περιοδικό» ἢ τὸ «Περιοδικὸ τῶν ταξιδιῶν»)· ὁ Ὀτὸν Φριέζ, εἰδικὸς στὰ θαλασσινὰ ταξίδια, γνωμάτευσε ὅτι ὁ Ρουσσὼ δὲν εἶχε ποτὲ ταξιδέψει μὲ καράβι. Τί σημασία ἔχει; Ἡ κλίμακα τῶν ἀξιῶν μας κινδυνεύει νὰ μᾶς κάνῃ νὰ ὑποψιαστοῦμε μιὰν ἀντίφαση στὸ σημεῖο ἀκριβῶς ποὺ

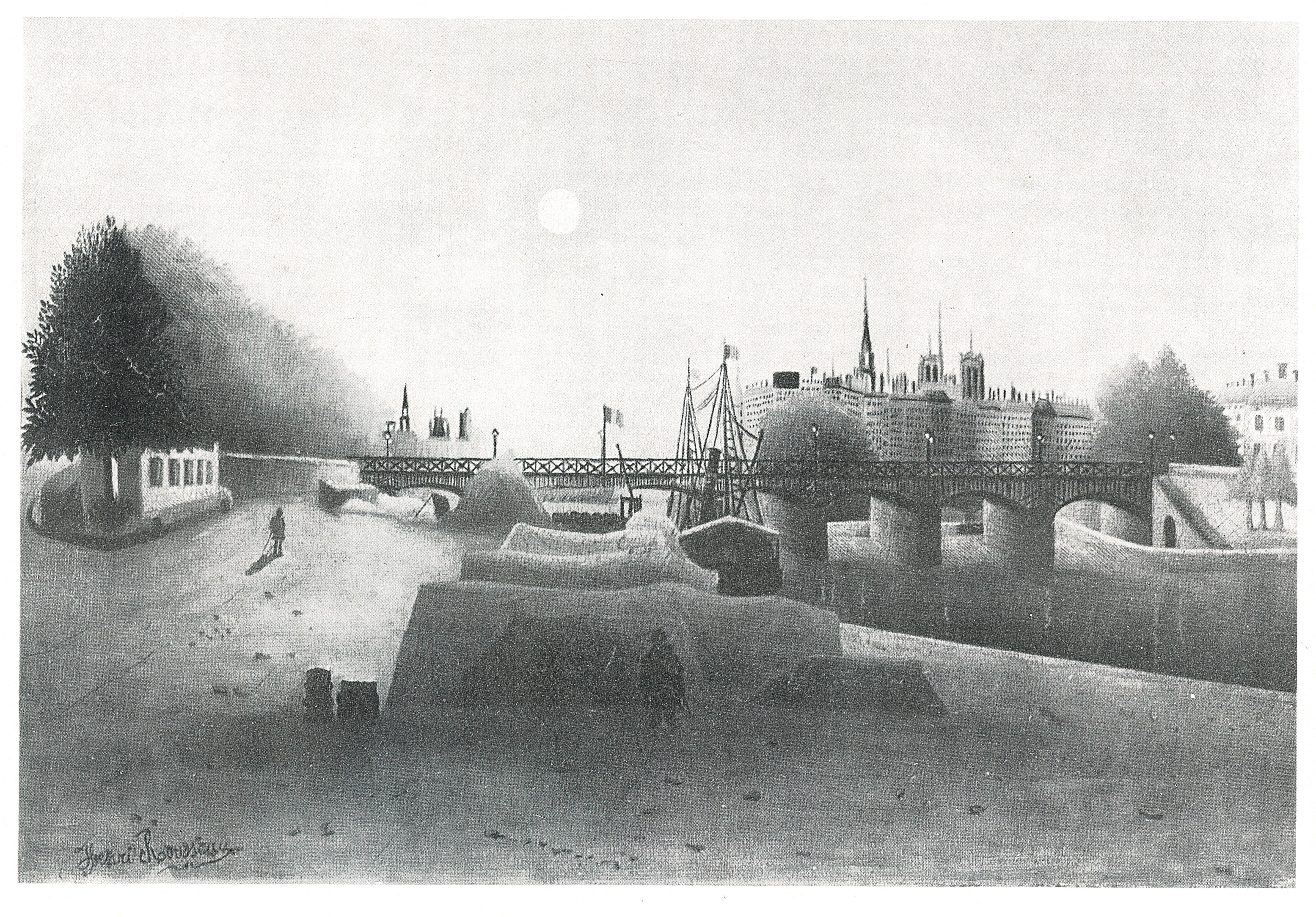
ὁ Ρουσσὼ βρῆκε ἕναν τρόπο νὰ ἐνταχθῆ στὸν πραγματικὸ κόσμο. Μὲ μιὰ περήφανη ἀφέλεια μετέβαλε σὲ θαυμαστὴ περιπέτεια τὴν ταπεινὴ μοίρα τοῦ μικροϋπαλλήλου, ποὺ ἡ ζωή του δὲν ἐνδιαφέρει κανένα. Κάτι ἀνάλογο θὰ γίνη καὶ μὲ τὸν Ἀπολλιναίρ, τὸν Ρουσσὲλ καὶ τοὺς σουρρεαλιστὲς (ἂς θυμηθοῦμε τὸ περίφημο ταξίδι τοῦ Ἐλυὰρ γύρω ἀπὸ τὸν κόσμο, ποὺ δὲν κατορθώσαμε ποτὲ νὰ ἀποδείξωμε ἂν ἦταν αὐθεντικό).

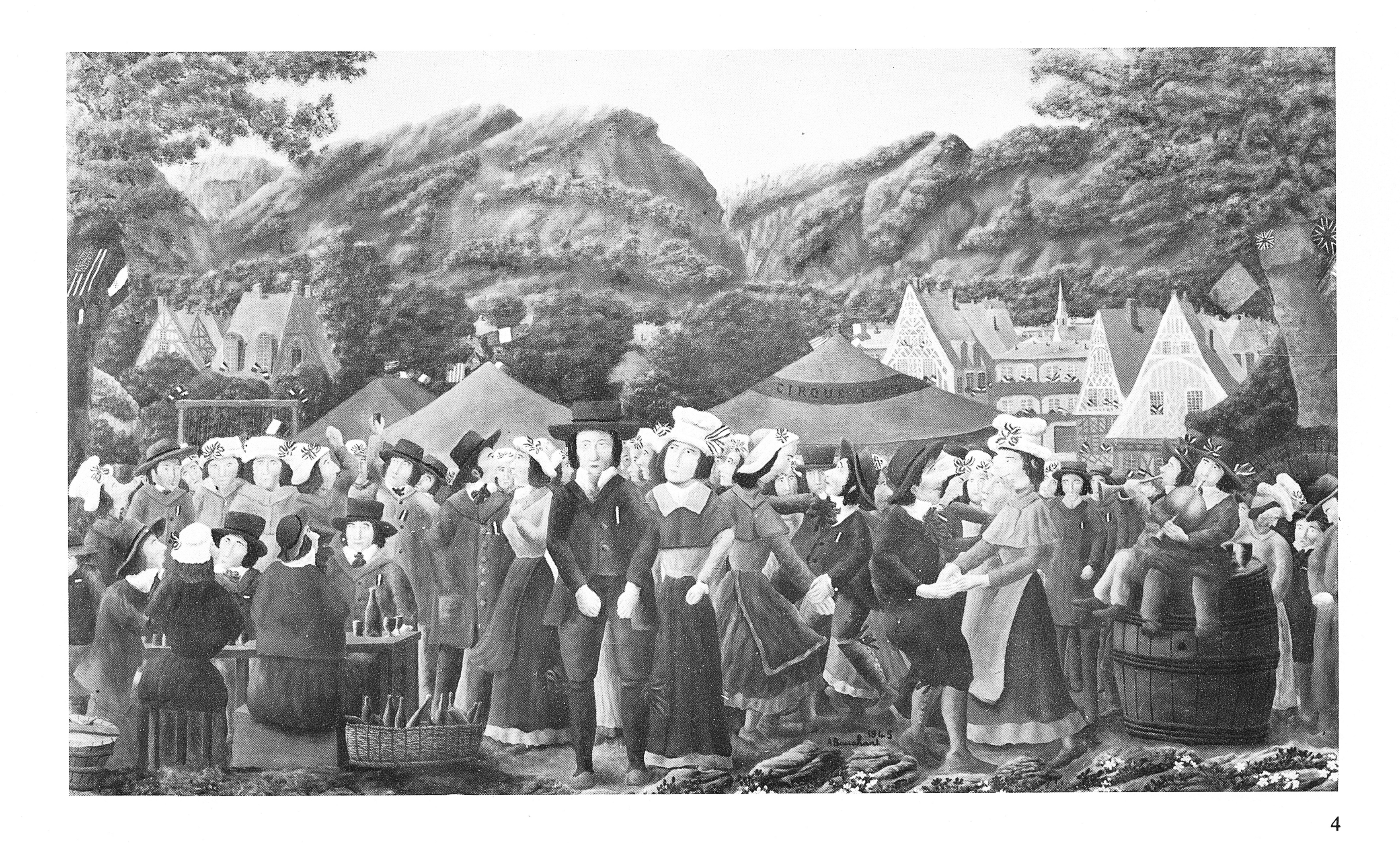
ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΑ ὅμως ὁ Ρουσσὼ διαφέρει πολὺ ἀπὸ τοὺς σουρρεαλιστές: ἐκδηλώνει ἕνα εἶδος λατρείας γιὰ τὴν ἔνταξη στὸν κόσμο τῆς πραγματικότητας, ποὺ τὸν κάνει νὰ συγγενεύη μὲ τὸν Σεζάν· εἶναι γνωστὴ ἡ φιλοδοξία τοῦ τελευταίου γιὰ τὴ Λεγεώνα τῆς Τιμῆς, ὅπως ἐπίσης καὶ ὁ σεβασμός του γιὰ τοὺς ἀκλόνητους θεσμούς, γιὰ τὴν Ἐκκλησία καὶ τὸ Πανεπιστήμιο. Ὁ παραλληλισμὸς μὲ τὸν Σεζὰν ἐπιβάλλεται πολλὲς φορές. Πραγματικὰ ὁ Ρουσσὼ καὶ ὁ Σεζὰν ἀμφισβήτησαν περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον σύγχρονό τους τὴν ἰδέα τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας. Οἱ δυὸ αὐτὲς προσωπικότητες — ποὺ φιλοδοξοῦσαν ἰδιαίτερα νὰ συμμετέχουν στὴν κοινότητα τῶν ἀνθρώπων κι ἦταν οἱ λιγότερο ἱκανοὶ νὰ τὸ πετύχουν — κατόρθωσαν νὰ ἐκφράσουν τὰ ἔσχατα κίνητρα τῆς ποιητικῆς δραστηριότητας, ποὺ ἔμελλαν νὰ ἐπιβληθοῦν σὰ νέες ἀπαιτήσεις ἀλήθειας. Εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς στὴ μεταθανάτια ἔκθεση τοῦ Σεζάν, στὰ 1907, ὁ Ρουσσὼ εἶπε: «Ὅλους αὐτοὺς τοὺς πίνακες θὰ μποροῦσα νὰ τοὺς τελειώσω ἐγώ». Ὑπῆρχε ἀληθινὴ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στοὺς δύο καλλιτέχνες.

Ὁ Ρουσσὼ δέχεται τὴ ζωὴ ὅπως εἶναι, γι' αὐτὸ κι ἡ φαντασία του εἶναι κατάφορτη ἀπὸ τὴν κοινοτοπία τῆς καθημερινῆς ἐμπειρίας. Οἱ πίνακές του, μὲ τὴν πλήρη τους ἔλλειψη εἰρωνείας, ἔχουν τὴ σοβαρότητα τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς. Στὴν ἔσχατη ὑπερβολή, μαγεία καὶ ζωὴ συμπίπτουν. Ἡ εἰκόνα κερδίζει σὲ καθαρότητα αὐτὸ ποὺ χάνει σὲ ἀληθοφάνεια. Γιὰ τὸν καλλιτέχνη, ὅμως, τὸ στὺλ εἶναι τὸ μέσο γιὰ νὰ μεταγράψη τὴ γνώση του: τὰ τελευταῖα χρόνια, τὸ ἐνδιαφέρον τῶν νέων ζωγράφων καὶ τοῦ Πικάσσο νὰ πλάσουν μορφὲς-μαρτυρίες θὰ πρέπη νὰ εἶχε μιὰ καθαρτήρια ἐπιρροὴ στὸν Ρουσσώ. Στὰ 1908, ὁ πίνακας *οἱ Ποδοσφαιριστὲς* εἶναι ἀναμφίβολα μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ ἀναπάντεχες ἐπιτυχίες του. Ὁ Ρουσσὼ μοιάζει συνεπαρμένος ἀπ' τὸ νέο παιχνίδι τῶν μορφῶν ποὺ συμπλέκονται μέσα στὸ χῶρο σ' ἕνα εἶδος μαγεμένης ἐκστάσεως. Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε καὶ γιὰ τὸ ἔργο *Ὁ Ποιητὴς καὶ ἡ Μούσα του*, πορτραῖτο τῆς Μαρὶ Λωρανσὲν καὶ τοῦ Ἀπολλιναίρ. Ἀποκαλύπτεται κι ἐδῶ μιὰ ἐξαιρετικὴ πρωτοτυπία στὸν τρόπο ποὺ συνδέει καὶ συντάσσει τὰ διάφορα στοιχεῖα. Ἡ ἐπινόηση τοῦ Ρουσσὼ στὴ σύνθεση εἶναι στενὰ δεμένη μὲ τὴν πνευματική του στάση: ἔτσι ἑρμηνεύεται ἡ ὀμορφιὰ τοῦ πορτραίτου τοῦ *Μπροῦμμερ*, στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης.

Αὐτὴ ἡ ὀργάνωση τῶν στοιχείων τῆς συνθέσεως, τῆς φαντασίας καὶ τῆς προσωπικῆς ψυχολογίας θὰ φτάση στὸ ἀποκορύφωμά της στὸ *Ὄνειρο* (1910), ἔργο θαυμαστὸ γιὰ τὴν πολυσύνθετη καὶ ἀρθρωμένη του δομή, ἄξιο νὰ παραβληθῆ μὲ τοὺς διασημότερους πίνακες τοῦ 19ου αἰώνα, μὲ τὴ *Σχεδία τῆς «Μέδουσας»* τοῦ Ζερικὼ καὶ τὴ *Σφαγὴ τῆς Χίου* τοῦ Ντελακρουά. Σύμφωνα μὲ τὴ μεγάλη γαλλικὴ παράδοση, ὁ πίνακας αὐτὸς συγκεντρώνει στοιχεῖα πραγματικά, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τὰ ἀκινητοποιῆ μέσα στὸ χῶρο σὰ σὲ μιὰν ὕλη ἄχαρη καὶ σκληρή. Μᾶς ξανάρχεται στὸ νοῦ μιὰ πασίγνωστη ἔκφραση ἀπὸ κάποια συνομιλία του μὲ τὸν Βολλάρ: «Κύριε Ρουσσώ, πῶς κατορθώσατε νὰ κάμετε τόσον ἀέρα νὰ περνᾶ μέσ' ἀπ' αὐτὰ τὰ δένδρα;» — «Παρατηρώντας τὴ φύση, κύριε Βολλάρ».

3





4

Οἱ Λαϊκοὶ ζωγράφοι στὴ Γαλλία

Ὁ κόσμος τῶν Ναΐφ

ROBERT MARTIN

«ΑΡΧΙΖΟΝΤΑΣ ἀπ' τὸν Βὰν Γκόγκ, ὅλοι μας εἴμαστε αὐτοδίδακτοι», εἶπε ὁ Πικάσσο, «κι ἀφοῦ ἡ παράδοση βούλιαξε στὸν ἀκαδημαϊσμό, χρειάζεται νὰ ξαναδημιουργήσωμε μιὰν ὁλόκληρη γλῶσσα».

Οἱ καλλιτέχνες ποὺ ἔκαναν εὐσυνείδητα τὶς κλασικὲς ἀσκήσεις, πασχίζουν μὲ κάθε τρόπο νὰ ξαναβροῦν μιὰν ἀρχέγονη δροσιά. Εἶναι ἀξιοσημείωτο πὼς ὁ Ματίς, ὁ Βυγιάρ, ὅπως ἐπίσης πρὶν ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες κι ὁ Ντὰ Βίντσι, χρησιμοποίησαν τὸ ἀριστερὸ χέρι, τὸ «ἀναλφάβητο» καὶ πιὸ εὐαίσθητο στὸ συναίσθημα ἀριστερὸ χέρι, γιὰ νὰ ξεχάσουν τοὺς αὐτοματισμούς τους. Ἰδωμένη ἀπὸ τὸ πρίσμα αὐτό, ἡ ἀφαίρεση συμπίπτει μὲ τὴν ἀποξένωση ποὺ εἶναι ἀναγκαία γιὰ τὴν ἔκφραση.

Ἀληθινοὶ αὐτοδίδακτοι, οἱ σημερινοὶ «Ναΐφ» ἐκφράζουν τὴ συγκίνησή τους μὲ πολλὴ εἰλικρίνεια καὶ ἀδεξιότητα καί μὲ ἀπροσδόκητα ἀποτελέσματα. Γνωρίζουν ὁλοένα μεγαλύτερη δημοτικότητα στοὺς κύκλους τῶν ἐρασιτεχνῶν, τῶν ἐμπόρων πινάκων καὶ τῶν μουσείων. Βέβαια σὲ ἄλλες ἐποχὲς λαϊκοὶ καὶ αὐτοδίδακτοι ζωγράφοι δούλευαν ἀνώνυμα. Τὸ Παρίσι ἀφιερώνει στοὺς Ναΐφ τοῦ 20οῦ αἰώνα ἀξιόλογες ἐκθέσεις. Πρόσφατα στάλθηκαν στὸ Τόκιο, μὲ φροντίδα τῆς γκαλερὶ Σαρπαντιέ, 129 πίνακες λαϊκῶν ζωγράφων.

Στὴν αἴθουσα Βίλχελμ Οὔντε, στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης τοῦ Παρισιοῦ, ἐκτίθενται ἀποκλειστικὰ ἔργα τῶν Μπωσάν, Μπομπουά, Ντεσελέτ, Ντενός, Ζὰν Ἔβ, Λεφράν, Περροννέ, Ρεμπέρ, Ρουσσώ, Σβάρτσενμπεργκ, Σεραφὶν καὶ ἄλλων. Στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου (Σφαιριστήριο) ὁ Ρουσσὼ ἔχει τὴ θέση ποὺ ἤξερε πὼς τοῦ ἀνήκει.

Καταλαβαίνομε ἄραγε τὸ ἔργο τῶν Ναΐφ καλύτερα ἀπ' ὅ,τι ἄλλα; — «Μπροστὰ στὰ ἔργα τοῦ Ρουσσὼ γελοῦσαν σὰ νὰ βρίσκονταν σὲ τσίρκο», διηγεῖται ὁ Βίλχελμ Οὔντε. Τώρα εἴμαστε ἕτοιμοι νὰ σταθοῦμε ἐκστατικοὶ μπροστὰ στὴν «ἀφέλεια». Αὐτὴ πάλι, ἂν δὲ φτάνη γιὰ νὰ γίνη τὸ ζωγραφικὸ ἔργο, μπορεῖ ὡστόσο νὰ συμβάλη σ' αὐτό, ὄντας ἡ αἰτία τῆς τόλμης, τῆς δύναμης καὶ τῆς ἐφευρετικότητας. Δὲν πρόκειται τόσο γιὰ ἀφέλεια, ὅσο γιὰ ποιητικὸ αἴσθημα, δεμένο μὲ μιὰν ἀντίληψη τῶν μορφῶν, τῶν χρωμάτων καὶ τῶν ὑλικῶν, μὲ μιὰν «ἰδιοσυγκρασία» ζωγράφου, ποὺ ὡς τότε δὲν εἶχε κατορθώσει νὰ ἐκφρασθῆ. Εἶναι μιὰ ζωγραφικὴ σὲ φυσικὴ κατάσταση, ἀλλὰ κάθε ἄλλο παρὰ ἀκαλλιέργητη.

Οἱ Ναΐφ ἔχουν μιὰ τεχνοτροπία ἠθελημένη πολλὲς φορές, ἀποκτημένη μὲ «πεισματικὴ δουλειά»: αὐτὸ μποροῦμε νὰ τὸ διαπιστώσωμε παραβάλλοντας τὰ σχέδια τοῦ Ρουσσὼ ἐκ τοῦ φυσικοῦ μὲ τοὺς ὁλοκληρωμένους του πίνακες.

Διακοσμητικοί, ἀνεκδοτικοί, δουλεύοντας τὰ θέματά τους σὰν κεντήματα ἢ τραγούδια, εὐσυνείδητοι δουλευτές, οἱ καλλιτέχνες αὐτοὶ ζωγραφίζουν τὰ αἰσθήματά τους, τὰ ἐξηγοῦν, τὰ ἀποδεικνύουν μὲ σχολαστικότητα. (Ἡ διακοσμητική τους δύναμη θυμίζει τοὺς πριμιτίφ, ποὺ ὡστόσο δὲν ὑπῆρξαν οὔτε «ναΐφ» οὔτε αὐτοδίδακτοι).

Ὅσοι ἄρχισαν νὰ ζωγραφίζουν ἔχοντας ἤδη ἕνα ἐπάγγελμα — ὁ Ρεμπὲρ ἦταν ταχυδρομικός, ὁ Ντελαπὸρτ σιδεράς, ὁ Μαξὶμ ὁδηγὸς ἀτμομηχανῆς, ὁ Μποννὲν κόπτης γουναρικῶν, ὁ Καγιὼ ἀλλαντοποιός — εἶναι ἕτοιμοι, τὴν ἡμέρα ποὺ ἀφοσιώνονται στὸ πάθος τους, νὰ θαυμάσουν τὸ καθετί. Σ' αὐτὸ ὀφείλεται ὁ γιορταστικὸς χαρακτήρας ποὺ εἶναι διάχυτος στὰ ἔργα τους μὲ τὰ γελαστὰ χρώματα.

Ἂν οἱ κλασικοὶ ζωγράφοι θέλουν συχνὰ νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸ περιβάλλον τους, οἱ

Ναΐφ νιώθουν ἄνετα μέσα στὸ δικό τους καὶ δὲν παύουν ποτὲ νὰ τὸ ἐξερευνοῦν. Ἡ τέχνη τους εἶναι τέχνη λαϊκή, τέχνη εἰκονογράφων. Ὄντας μακριὰ ἀπὸ κάθε διανοητικὸ ἀκροβατισμό, εὔκολα θὰ μποροῦσε νὰ βρεθῆ στὴν ἐπιγραφὴ ἑνὸς τυρεμπόρου ἢ ἑνὸς μανάβη, ἢ στὸν τοῖχο τοῦ εἰσπράκτορα τοῦ χωριοῦ ὅπως ἡ τέχνη τοῦ Ντεμονσύ, ποτὲ χυδαία, ἀκόμα καὶ στὰ ζωηρότερά της χρώματα. Ξέρει νὰ εἶναι πονηρὴ καὶ καυστική· στὴ βάση τοῦ μνημείου τῆς *Πλατείας Ὁμονοίας* τοῦ Λεφρὰν διαβάζομε τὴν ἀφιέρωση: «Σ' αὐτὸ ποὺ πέθανε».

Ἡ Σεραφίν, ὑπηρέτρια τοῦ Βίλχελμ Οὔντε, ἀρχίζει νὰ ζωγραφίζη γύρω στὰ πενήντα της, μὲ μαστοριὰ ἀπὸ τὸν πρῶτο της πίνακα κιόλας. Κλειδαμπαρώνεται γιὰ νὰ φυλάξη ὅλα της τὰ μυστικά. Ζωγραφικὴ λουλουδιῶν ποὺ ἔγιναν φλόγες, ποὺ ἀναλύονται σὲ πετράδια, ζωγραφικὴ μυστικιστική. Μὲ τὰ κέρδη ἀπὸ τὸ πρῶτο της ἔργο ἀγοράζει ἕνα καπέλο, σύμβολο γι' αὐτὴν τῆς ἀξιοπρέπειας.

Ζωγράφος τῆς βροχῆς — καὶ τί βροχῆς! — ἡ Κ. Φαβιέ, ποὺ πρῶτα ἔπλεκε στεφάνια γιὰ κηδεῖες καὶ ἀργότερα ἔγινε μοδίστρα, ραβδώνει τοὺς πίνακές της ὅπως κάνουν οἱ Ἰάπωνες. Ὁ Μπουκέ, πρώην χασάπης, κάνει ν' ἀνθίση μιὰ πρωτόφαντη ἄνοιξη, χνουδωτή, ἀνάλαφρη, ἀνεπαίσθητα ὑγρή. Παντοῦ πλανιέται τέτοια χαρά, ποὺ «θὰ 'θελα νὰ περάσω ἕνα Σαββατοκύριακο σ' αὐτὸ τὸν τόπο», λέει ὁ διευθυντὴς τῆς πινακοθήκης ὅπου ἀνήκει ὁ πίνακας.

Ὁ Ρεμπὲρ — πάνω ἀπὸ ὀγδόντα χρόνων σήμερα — πρώην ὑπάλληλος τῶν Ταχυδρομείων, ὅπου ἐργαζόταν ἀπὸ τὶς πέντε τὸ πρωὶ γιὰ νά 'ναι ἐλεύθερος τὸ ἀπόγευμα, δουλεύει τοὺς πίνακές του ἐπὶ δυὸ μῆνες, ἔπειτα περιμένει τὸ ἀνοιξιάτικο φῶς γιὰ νὰ ζωγραφίση ὣς τὸν Ἰούνιο. Ἐδῶ κι ἐκεῖ στοὺς πίνακές του διαβάζομε τὴν ἀφοσίωσή του στὸν Βερμέερ, γιατὶ πολλὲς φορὲς γράφει τὸ ὄνομά του ἢ βάζει μέσα ἕνα ἀπὸ τὰ ἔργα του. Τὸ ἐπάγγελμά του, τὰ ἀρχιτεκτονήματά του τὸν δείχνουν νὰ συγγενεύη μὲ τὰ ἔργα ἐκεῖνα τοῦ Βερμέερ ὅπου ἡ αὐστηρότητα φτάνει στὴν τελειότητα.

Ὁ Μπωσάν, γεωμέτρης καὶ κηπουρός, ποὺ πέθανε τὸ 1958, εἶναι ἀσφαλῶς ὁ πιὸ ζωγράφος ἀπὸ τοὺς Ναΐφ. Τὸ ὑλικό του εἶναι πλούσιο (οἱ Ναΐφ δείχνουν πολλὲς φορὲς κάποια στεγνότητα προτοῦ φτάσουν νὰ ἐξουσιάζουν τὴν τεχνική τους). Ζωγράφος λουλουδιῶν, ζωγράφος τῆς Ἱστορίας (ξέρει νὰ τὴν κάνη ζωντανή), δημιουργεῖ συνάμα πρόσωπα ποὺ δὲ μοιάζουν μεταμφιεσμένα. Κρίμα ποὺ ὅλοι αὐτοί, καὶ μαζί τους ὁ Τελώνης Ρουσσώ, δὲν μπόρεσαν νὰ εἶναι «ὑπάλληλοι» τῆς ζωγραφικῆς, γιὰ νὰ διακοσμήσουν τὰ κοινοτικά μας μέγαρα.

Ὁ Βιβὲν πετυχαίνει μὲ τοῦβλα καὶ πέτρες μιὰ ἔντονη διακοσμητικὴ ἐντύπωση συχνὰ μνημειακή. Πολὺ ἐξεζητημένα, τὰ τοπία του ἔχουν τοὺς σπάνιους τόνους τῆς μονοχρωμίας τῶν ἀναγλύφων.

Γιὰ τὸν Ζ. Μ. Γκριμώ, ποὺ γεννήθηκε τὸ 1884, δὲν ξέρομε τίποτα σχεδόν. Δύο ἀπ' τοὺς πίνακές του βρίσκονται σὲ μιὰ ἀμερικάνικη συλλογή. Ἕνας ἄλλος ἀνῆκε στὸν Βλαμένκ.

Ἄλλοι, λιγότερο γνωστοὶ λαϊκοὶ ζωγράφοι, ἐργάζονται στὴν ἀπομόνωση, πουλώντας κανένα πίνακα ἐδῶ κι ἐκεῖ, ἐκθέτοντας μερικὲς φορὲς ἔργα τους καὶ συνεχίζοντας ν' ἀσκοῦν τὸ πρῶτο τους ἐπάγγελμα, ὅπως ὁ Ἀνρὶ Σέρ, ζωγράφος τῶν ποιητικῶν ὀνείρων, ἢ ὁ Λαζὰρ Μεγιὲρ μὲ τοὺς φοβεροὺς ἥλιους του. Ἄλλοι πάλι, ποὺ δὲν ἔχουν κανένα ἐπάγγελμα παρὰ μόνο καιρὸ μέσα στὴ φυλακή τους ἢ στὸ σπίτι τους, ἐκφράζουν μὲ τὸ δικό τους τρόπο τὸ μυστικό τους, τ' ὄνειρό τους.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Λ. ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΥ

5



1 - *Αὐτοπροσωπογραφία* (1895), Μπουένος Ἄιρες, συλλογὴ Ἀντόνιο Σανταμαρίνα.

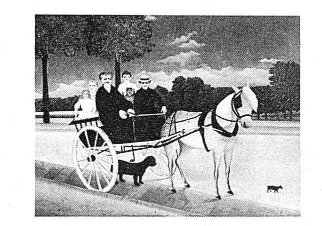
2 - *Περιπατητὲς σὲ πάρκο* (1908), ἰδιωτικὴ συλλογὴ (Φωτογραφία Giraudon).

3 - *Ἄποψη τῆς νησίδας Σαὶν-Λουὶ ἀπὸ τὸ λιμάνι τοῦ Ἁγίου Νικολάου, τὸ βράδυ* (1888), Παρίσι, ἰδιωτικὴ συλλογή.

4 - *Ἡ Γιορτὴ τῆς Ἀπελευθέρωσης.* Ἔργο τοῦ Μπωσάν, Παρίσι, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης. (Φωτογραφία Giraudon).

5 - *Ἡ Παναγία τῶν Παρισίων.* Ἔργο τοῦ Βιβέν, Παρίσι, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης. (Φωτογραφία Giraudon).

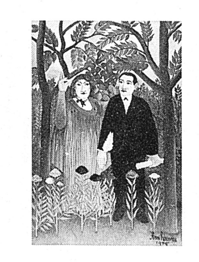
Οἱ πίνακες



IX. Η ΑΜΑΞΑ ΤΟΥ ΜΠΑΡΜΠΑ-ΖΥΝΙΕ (1908 — 97 × 129 ἐκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο, Συλλογὴ Jean Walter*. —Ὁ ζωγράφος ἐμπνεύσθηκε αὐτὸ τὸ ἔργο ἀπὸ μιὰ φωτογραφία. Ὅπως καὶ στὸ *Γάμο*, δημιουργεῖται κι ἐδῶ μιὰ σχετικὴ ἰσορροπία ἀνάμεσα στὸ τοπίο, στέρεα ἀγκυροβολημένο μέσα στὸ χῶρο, καὶ τὴν ὁμάδα τῶν ἀνθρώπων, ποὺ ἔχουν ὕφος περιπατητῶν ἕτοιμων νὰ ξεκινήσουν.



I. ΣΤΟ ΔΑΣΟΣ (1886 — 70 × 60 ἐκ.). *Ζυρίχη, Κούνστχαους*. — Ἀπὸ τοὺς πρώτους πίνακες τοῦ Ρουσσὼ κι ἕνας ἀπὸ τοὺς λίγους ποὺ δικαιολογοῦν ἀληθινὰ τὸ χαρακτηρισμὸ «ναΐφ», γιατὶ τὰ στοιχεῖα του εἶναι ἐντελῶς αὐθόρμητα. Τὸ θέμα τοῦ δάσους, μὲ τὴν παράλληλη διάταξη τῶν κορμῶν τῶν δένδρων ποὺ δημιουργεῖ ἕνα ρυθμό, ξανάρχεται συχνὰ στὸ ἔργο τοῦ «Τελώνη».



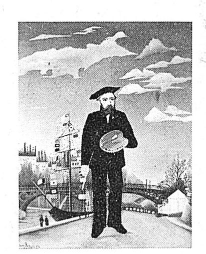
X. Η ΜΟΥΣΑ ΕΜΠΝΕΕΙ ΤΟΝ ΠΟΙΗΤΗ (1909 — 146 × 97 ἐκ.). *Βασιλεία, Μουσεῖο Τέχνης*. —Ὁ καλλιτέχνης μοιάζει συνεπαρμένος ἀπ' τὸ θέμα του, ποὺ δὲν ἔχει τὸν παραισθησιακὸ χαρακτήρα ἄλλων του ἔργων, ἀλλὰ μιὰ τρυφερότητα ποὺ ξεκουράζει τὸ μάτι σὰν ἐπιφάνεια ταπετσαρίας. Ὁ ρυθμὸς τῶν λουλουδιῶν ἀφήνει νὰ προβάλλεται ἡ μαγεμένη παρουσία τῶν προσώπων.



II - III. Ο ΠΟΛΕΜΟΣ (1894 — 113 × 193 ἐκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο*. — Ὅπως φαίνεται, οἱ διαστάσεις τοῦ πίνακα ἔχουν περιοριστῆ. Δὲν ἔχει τὸ συνηθισμένο πλάτος τοῦ ρυθμοῦ τοῦ Ρουσσώ. Εἶναι ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα ὅπου ἐκδηλώνεται τὸ παιγνίδι τῶν μορφῶν σὲ σχέση μὲ τὶς σκοτεινὲς καὶ ἀνοικτόχρωμες ἐπιφάνειες, ποὺ θυμίζει τὴν ὁμορφιὰ ὁρισμένων ἔργων βαρβαρικῆς τέχνης.



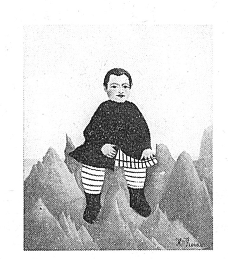
XI. Ο ΚΑΤΑΡΡΑΚΤΗΣ (1910 — 115 × 151 ἐκ.). *Σικάγο, Ἰνστιτοῦτο Τέχνης*. — Τὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα τῆς ἐξωτικῆς μυθολογίας ἐναρμονίζονται μὲ τὰ στυλιστικὰ ἐφφέ. Τὰ πρόσωπα καὶ οἱ καλύβες εἶναι μάρτυρες μιᾶς φύσεως ποὺ ὁ καλλιτέχνης τὴ νιώθει σὰν ἀπόλυτο ρυθμό, σὰ μιὰν ἀρχέγονη ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου, παράλληλη καὶ ἰσοδύναμη μὲ τὴ ζωὴ τῆς φύσεως.



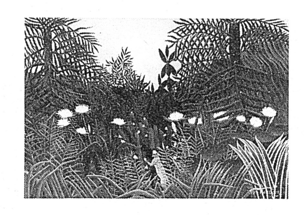
IV. ΕΓΩ, ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ-ΤΟΠΙΟ (1890 —200 × 115 ἐκ.). *Μουσεῖο τῆς Πράγας*. — Δὲν εἶναι πιὰ δυνατὸ νὰ γίνη λόγος γιὰ ἀφέλεια. Στὸ τοπίο αὐτὸ νιώθει κανεὶς τὸν ἐνθουσιασμὸ τοῦ καλλιτέχνη ποὺ ἀνακαλύπτει ἕνα ὕφος. Ἐδῶ τὸ πρόσωπο δὲν ἔχει πιὰ παρὰ κατὰ προσέγγιση σχέση μὲ τὸ περιβάλλον. Ὁ ζωγράφος εἰκονίζεται μὲ τὴν ἐξιδανικευμένη ἀξιοπρέπεια τοῦ ἐπαγγέλματός του.



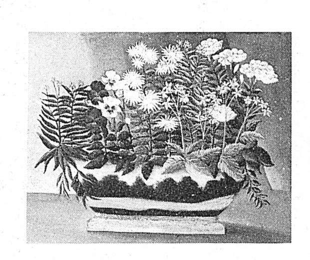
XII. Η ΓΟΗΣΣΑ ΤΩΝ ΦΙΔΙΩΝ (1907 — 167 × 189 ἐκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο, Μουσεῖο τοῦ Σφαιριστηρίου*. — Εἶναι ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ θυμίζουν περισσότερο τὰ θέματα τῆς λαϊκῆς εἰκονογραφίας τοῦ τύπου τοῦ Ἐπινάλ. Ὁ Ρουσσὼ προσηλώνεται ἀνεπιφύλακτα σ' αὐτὴ τὴ μυθολογία. Ἡ παράσταση τῶν φιδιῶν ἀνακαλεῖ πραγματικὰ τὶς σκοτεινὲς τάσεις τοῦ ὑποσυνείδητου.



V. ΠΑΙΔΙ ΣΤΟΥΣ ΒΡΑΧΟΥΣ (1895 — 97,55 × 45 ἐκ.). *Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη Τέχνης, Συλλ. C. Dale*. — Τὰ χέρια, φρόνιμα ἀκουμπισμένα στὰ ροῦχα, οἱ ριγωτὲς κάλτσες, οἱ σκοτεινὲς κηλίδες τῶν ματιῶν, τοῦ στόματος, ὅλα ἔχουν τὴ σφραγίδα τοῦ δυναμισμοῦ. Ἡ ψυχολογία τοῦ παιδιοῦ ποὺ ἀνοίγει τὰ μάτια του στὸν κόσμο δύσκολα θὰ μποροῦσε νὰ ἐκφραστῆ ἔτσι μὲ τὸ λόγο.



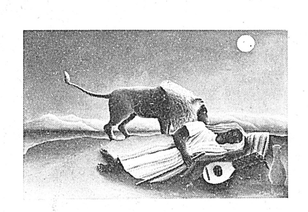
XIII. ΠΑΡΘΕΝΟ ΔΑΣΟΣ ΣΤΟ ΗΛΙΟΒΑΣΙΛΕΜΑ (1907 — 114 × 162,5 ἐκ.). *Βασιλεία, Μουσεῖο Τέχνης*. — Ἡ ἐπινοητικότητα τοῦ καλλιτέχνη ἐξελίσσεται παράλληλα μὲ τὴν ἰδιομορφία τῆς φύσεως. Ἡ σιλουέτα τοῦ Μαύρου παίρνει μιὰ πρωτοφανῆ διάσταση. Βλέποντας τὸν ἐνθουσιασμὸ τῶν κυβιστῶν γι' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὰ ἔργα ὁ Ρουσσὼ συνειδητοποίησε τὴν προσωπικότητά του.



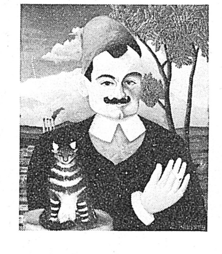
VI. ΤΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ (1890 - 95 — 37,5 × 45 ἐκ.). *Νέα Ὑόρκη, Συλλ. Hirshon*. — Ὁ Ρουσσὼ ἁπλώνει τὰ διάφορα χρώματα σ' ἕνα χῶρο ὀργανωμένο μὲ φροντίδα. Τὸ πάθος τῆς ἀκρίβειας ἔρχεται καὶ βοηθάει τὴν τεχνική: ὁ ζωγράφος καλύπτει διαδοχικὰ τὸν πίνακα μὲ διάφορα χρώματα: πρῶτα βάζει ὅλα τὰ κόκκινα, ἔπειτα ὅλα τὰ πράσινα, ἔπειτα τὰ ἄσπρα.



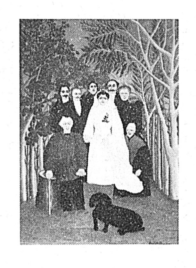
XIV - XV. ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ (1910 — 204 × 298 ἐκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης*. — Τὸ ντιβάνι, ἡ σιλουέτα τοῦ αὐλητῆ καὶ τὰ ζῶα περιβάλλονται ἀπὸ φυτικὰ στοιχεῖα: πραγματικότητα καὶ μαγεία συγχέονται. Μόνο ἡ γυναίκα μοιάζει νὰ θέλη νὰ διατηρήση μιὰ προσωπικὴ ζωή, μετέχοντας πάντως στὸ χῶρο. Ἡ αὐθαίρετη στάση της μεγαλώνει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ συνόλου.



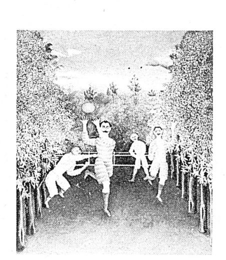
VII. Η ΚΟΙΜΙΣΜΕΝΗ ΤΣΙΓΓΑΝΑ (1897 — 129 × 200 ἐκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης (δωρεὰ τῆς κ. S. Guggenheim)*. — Τὴν αἰώρηση στὸ χῶρο τὴν εὐνοεῖ ἡ ὁμορφιὰ τῆς ἐξωτικῆς εἰκόνας. Τὸ ἔργο αὐτὸ φαίνεται λιγότερο ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ *Παιδὶ στοὺς βράχους*. Μπορεῖ ὅμως δικαιολογημένα νὰ θεωρηθῆ πρωτότυπο γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη καὶ τὴν αὐστηρότητά του.



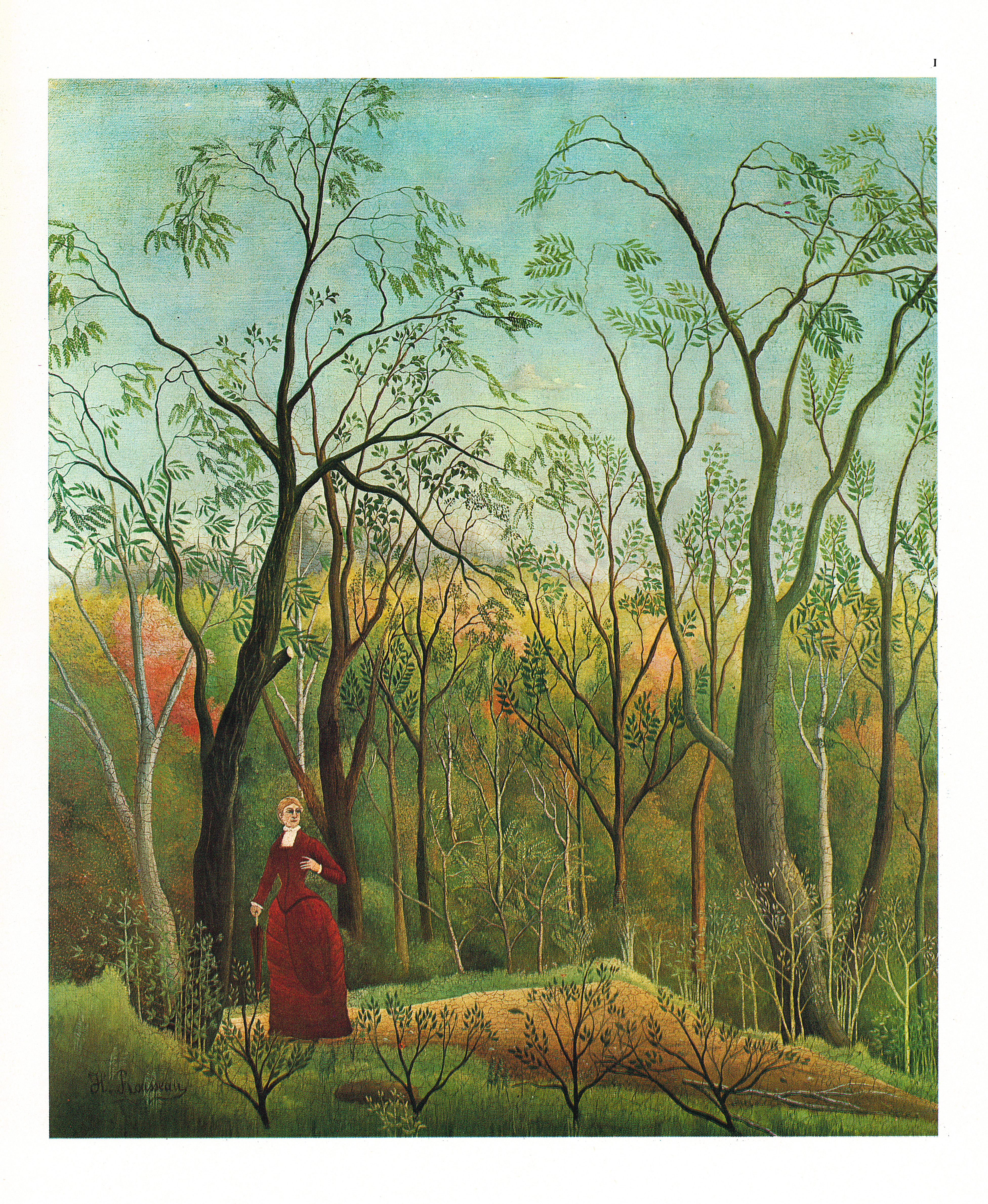
XVI. ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΠΙΕΡ ΛΟΤΙ (1906 —61 × 50 ἐκ.). *Ζυρίχη, Κούνστχαους*. — Στιγμὴ χαλαρώσεως, παρ' ὅλη τὴ σχηματικὴ ἐκζήτηση. Οἱ ρίγες τοῦ γάτου, τὸ φωτεινὸ χέρι, ξεχωρίζουν ἐπάνω στὴν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τοῦ σακακιοῦ, ὅπως καὶ ὁ κόκκινος σκοῦφος ἐπάνω στὸν οὐρανό. Ἡ ταύτιση μὲ τὸν Πιὲρ Λοτὶ ἀμφισβητεῖται σήμερα. Ἴσως εἶναι αὐτοπροσωπογραφία.



VIII. Ο ΓΑΜΟΣ (1905 — 163 × 114 ἐκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο (δωρεὰ Guillaume - Walter)*. — Στὸ ρυθμὸ τοῦ φυλλώματος ὁ Ρουσσὼ ἀνακαλύπτει τὴ θαυμαστὴ δημιουργία ἑνὸς μεγάλου τεχνίτη. Ἡ ἀνθρώπινη συντροφιά, ποὺ μοιάζει σχεδὸν σὰ νὰ αἰωρῆται στὸν ἀέρα, ἔρχεται σ' ἀντίθεση μὲ τὸ βαθιὰ ριζωμένο τοπίο. Τὰ μαῦρα καὶ τὰ ἄσπρα θὰ τὰ ἐκτιμήση πολὺ ὁ Γκωγκέν.



XVII. ΟΙ ΠΟΔΟΣΦΑΙΡΙΣΤΕΣ (1908 — 100,5 × 80 ἐκ.). *Νέα Ὑόρκη, Μουσεῖο Σ. Γκούγκενχαϊμ*. — Γιὰ τὸν Ρουσσώ, ἡ ἐκλογὴ τοῦ θέματος ἔχει πολὺ μεγάλη σημασία. Ἐδῶ θέλει νὰ παρουσιάση μιὰ σκηνὴ μὲ χαρακτῆρα σύγχρονο. Τὸ ἔργο μοιάζει νὰ ὑμνῆ τὶς ἀξίες τῆς ἀνεμελιᾶς καὶ τοῦ παιχνιδιοῦ, ποὺ εἶναι ἔμφυτες στὴν ἀνθρώπινη φύση. Ἡ σύνθεση ἔχει κλασικὴ αὐστηρότητα.



II




Henri Rousseau


Henri Rousseau



V




VI



VII

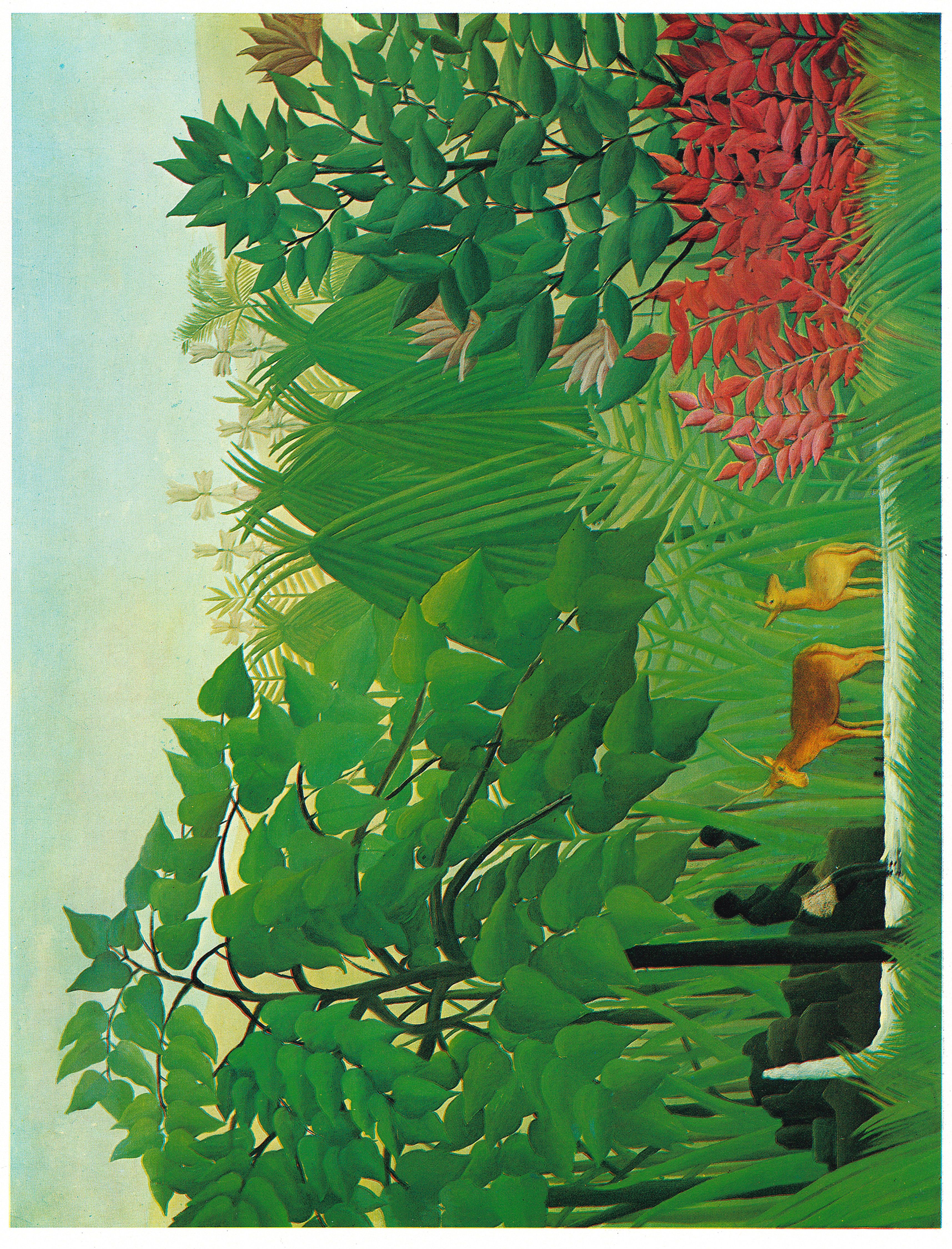


VIII



X












Rousseau
1910

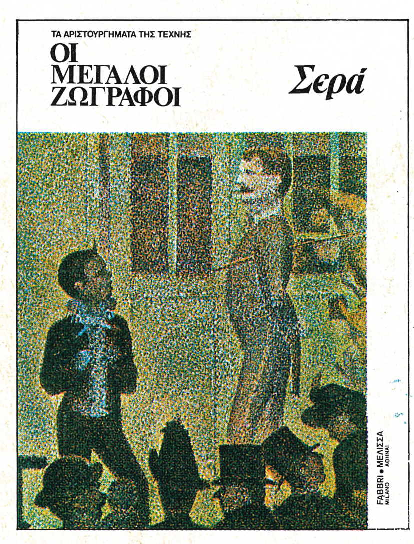



H. Rousseau

Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα παρόμοιο ἔργο ἐσημείωσε τέτοια καταπληκτικὴ ἐπιτυχία ὅπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Ἔγιναν κυριολεκτικὰ ἀνάρπαστα τὰ πρῶτα τεύχη. Γιὰ ὅσους δὲν ἐπρόφθασαν νὰ τὰ ἀποκτήσουν, τοὺς γνωρίζομεν ὅτι τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλοὺζ-Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουὰ καὶ Γκωγκὲν θὰ ξανατυπωθοῦν πολὺ σύντομα καὶ θὰ κυκλοφορήσουν στὶς 15 Φεβρουαρίου 1972.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ - Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	**Ρέμπραντ**
Μαντένια	**Γκόγια**
Μποττιτσέλλι	**Νταβὶντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Ντελακρουὰ**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Ντωμιὲ**
Ντύρερ	**Βὰν Γκὸγκ**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Ματὶς**
Ραφαὴλ	**Πικάσσο**
Τισιανὸς	**Μοντιλιάνι**
Χόλμπαϊν	**Ντὲ Κίρικο**
Μπρέγκελ	**Γύζης**
Ἐλ Γκρέκο	**Λύτρας**
Ρούμπενς	**Βολανάκης**
Βελάσκεθ	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. **Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση**
2. **Ἀναγέννηση**
3. **Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο**
4. **Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ὸ**
5. **Εἰκοστὸς Αἰώνας**
6. **Ἕλληνες Ζωγράφοι**

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομμύρια ἀντίτυπα στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία, στὴ Βραζιλία, στὸ Ἰσραήλ, στὴν Ἰαπωνία καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες χῶρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ τοῦ ἔργου εἶναι ἤδη ἕτοιμος, βιβλιοδετημένος, καὶ μπορεῖτε νὰ τὸν βρῆτε στὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ στὰ κατὰ τόπους πρακτορεῖα ἐφημερίδων.

Ἡ ἐπεξεργασία ἔγινε μὲ ἠλεκτρονικὰ μηχανήματα, ποὺ ἔφερε εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἡ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ φέρνει, μὲ τὴν ἐπαναστατικὰ χαμηλὴ τιμή του καὶ τὴν ἐξαιρετική του ποιότητα, τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς στοὺς πολλούς! Σὲ ὅλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

Ἡ ἔκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα καλλιτεχνικὸ γεγονός. Κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας. Καὶ κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴ δική σας ζωή. Ἕνα πραγματικὸ ἀπόκτημα, ἕνα ἐφόδιο, γιὰ σᾶς, γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια, καί, αὔριο, γιὰ τὰ παιδιά σας. Γιατὶ εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ δὲν «παλιώνει». Σὰν γνήσιο ἔργο τέχνης.